

## FINAL DE SIGLO, ¿FINAL DE GENERO?

*La Página*. N° monográfico: *Pensamiento literario y Fin de Siglo*. Vol. 20, 1994. 39-44.

Allá por 1611, o aledaños, decía don Sebastián de Covarrubias de la palabra *género* : "comúnmente en castellano se toma, o por el sexo, como género masculino o femenino, o por lo que en rigor se llama especie, como : Ay un género de carneros que tienen seys cuernos"<sup>1</sup>. Decía otras cosas, pero con ésta de los carneros de seis cuernos y aquella del sexo nos basta para empezar.

La palabra procedía del latín *genus* , y cuando Antonio de Nebrija la incorporó a su *Dictionarium latinum* (1492)<sup>2</sup>, todavía sonaba novedosa en castellano, pues sus primeras apariciones en la escritura no deberían ir mucho más allá de 1440 <sup>3</sup>. Nebrija la tradujo de varias maneras, y entre ellas como "el género o linage de cada cosa" y como "el género que se parte en especies".

Es bien notoria por tanto la insistencia en dos rasgos: el de una condición sexual ligada a la procreación, a la descendencia, al linaje, a las condiciones de reproducción del individuo, en suma; y el de suma, conjunto, agrupación, clase de individuos.

En el terreno de la escritura literaria, ese tipo de arte que se vale únicamente de palabras, en prosa o en verso, como la definía Aristóteles, quien por otra parte se sorprendía de que tal arte "hasta ahora no ha recibido nombre"<sup>4</sup>, el género literario es concepto recalcitrantemente hermafrodita: no hay géneros masculinos ni géneros femeninos, aunque como sustantivos los grandes géneros tienden no se sabe por qué a lo femenino: la poesía, la

---

1. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona. Alta Fulla. 1989.

2. Cito por *Dictionarium Aelii Antonii Nebrissensis*. Matriti, apud M.Escribano, typographum, MDCCLXXXIV.

3. Cifr. J. Corominas y J.A.Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid. Gredos, 6 vols, 1980-1991.

4. *Poética*, 1447 b.

épica, la lírica, la narrativa, la novela, la tragedia, la comedia... y sólo los menudos géneros históricos se avienen bien con el masculino: el sainete, el entremés, el cuento... Sin embargo, ahora que nos encontramos al filo de un fin de siglo que es a la vez un fin de milenio, en el que se ha declarado el fin de muchas de las cosas a las que nos había costado dos milenios acostumbrarnos, tal vez sea la hora de revisar la aparente falta de condición sexual de los géneros literarios históricos. En una cultura escrita por mano de varón a la fuerza tenía que quedar sexualizada la escritura, por más que el sexo dominante se sintiera obligado desde el origen de la escritura a mostrar que las pulsiones de su sexo eran las pulsiones de todos los sexos, a la manera que las ideas de la clase dominante -según una sabia sentencia de Marx- estaban obligadas a mostrar que eran las ideas del conjunto de la sociedad. Tal vez estemos, por tanto, en el umbral de una deconstrucción feminista de los géneros literarios canónicos y tal vez sea éste uno de los temas que puede plantearse en el debate, aunque no haya ninguna mujer en la ponencia.

Pero el género tiene otro modo de existencia sexual, más ligado a la procreación, al linaje, a la reproducción, que a la voluptuosidad. Históricamente los géneros literarios constituyen tradiciones textuales, cadenas de textos canónicos que determinan una manera de leer y una manera de escribir, un estilo de trabajo sobre la escritura, una red de referencias intertextuales, un horizonte de comunicabilidad. Se escribe desde las posibilidades que otorga el género y se lee desde las probabilidades que permite. Es, como diría Bousoño, un mecanismo de asentimiento<sup>5</sup>, un implícito pacto entre autor y lector. Hay maneras de composición y escritura que son posibles en la lírica y no lo serían tanto en la novela, como es el caso de una página en la que el lector sólo encuentra tres semilíneas, a modo de versículos, de desigual extensión y con una desigual distancia entre ellos, los dos primeros más juntos y el tercero y último más separado:

"Soy el que ya comienza a no existir  
y el que solloza todavía.

Es horrible ser dos inútilmente"<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup>. *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 2 vols. 6ª ed. 1976.

Cada texto busca la solidaridad de sus congéneres, se refiere a ellos, los imita, los contesta, les alude: es *Don Quijote* y el *Amadís de Gaula*, *La Dorotea* y *La Celestina*, *Ulises* y la *Odisea*, *Así hablaba Zaratustra* y los *Cuatro Evangelios*, el cancionero de Garcilaso y el de Petrarca, las odas de Fray Luís y las de Horacio, el *Diario de un poeta recién casado* y el *Diario de un poeta recién cansado*.

Hasta tal punto marca el género la creación de los textos literarios que la relación entre género y género podría ser analizada como la relación paterno-filial, a través de la cual se transmite la autoridad, el prestigio, la norma, pero también la frustración, los límites, el conflicto. La ansiedad de la influencia que tan brillantemente imaginó H. Bloom<sup>7</sup> entre los poetas guía y los poetas que la sufren es una ansiedad de género.

Contra quienes con una actitud ideológica que yo no dudaría en calificar de resabiada se empeñan en entenderlo únicamente como instrumento de dominación, el lenguaje es un arma de doble filo, como casi todo: transmite lo que nos domina pero también se deja impregnar por la protesta, la denuncia, la deconstrucción, el silencio, la duda... El lenguaje es el medio natural, ecológico, en que nos transformamos en hablantes, esto es, en ciudadanos, casi casi en personas, y los géneros literarios se distinguen, ya lo decía Aristóteles, por valerse de un medio determinante, el de la palabra. Todorov lo expresó de otra manera: "los géneros literarios tienen su origen, lisa y llanamente, en el discurso humano"<sup>8</sup>.

Por ello mismo si los géneros han jugado un papel determinante en la transmisión de la autoridad, de la norma, también lo han jugado en la generación de la insubordinación y el conflicto. Desde que Cervantes fundó la novela moderna a costa de formas narrativas previas, asumidas, parodiadas y transformadas, nos hemos acostumbrado a pensar que la legitimidad misma de los géneros descansa sobre el derecho a su transgresión. Y la modernidad, tal como comenzaron a entreverla en la escritura Frederick Schiller, los hermanos Friedrich y Wilhelm August Schlegel, o Hegel, "una vez más, siempre" Hegel, como diría Derrida<sup>9</sup>, y como empezaron a experimentarla E.A.Poe y Baudelaire, es precisamente esto, derecho a desautorizar lo clásico, lo tradicional, las normas establecidas, derecho al cambio, prestigio de

---

<sup>6</sup>. Antonio Gamoneda, *Lápidas*, VII, en *Edad*, Madrid, Cátedra, 4ª ed. 1989, 362.

<sup>7</sup>. *The anxiety of Influence*. KNew York. oxford U.P. 1973.

<sup>8</sup>. "El origen de los géneros" (1976), en M.A.Garrido Gallardo (ed), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco, 1988, 48.

lo nuevo. Escribía F. Schlegel en *Athenaeum* : "en el universo de la poesía nada está en reposo, todo cambia y se transforma y se mueve armoniosamente"<sup>10</sup>. Puestos a mirar desde la literatura española, el primer movimiento literario de conjunto que se constituyó sobre la desautorización de la poética clásica al mismo tiempo que proclamaba la legitimidad de una poética adecuada a los nuevos tiempos, fue la *comedia nueva*, encabezada por Lope de Vega y su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609). Ni que decir tiene que el siglo XX ha elevado hasta la neurosis la obsesión por una escritura de la transgresión. Desde formalistas rusos y *new critics* norteamericanos hasta pragmatistas y deconstruccionistas de hoy mismo, si hay una sola idea que se haya mantenido constante a través de los cambios de paradigma teórico es el de la capacidad -incluso la obligación- de la escritura de transformar la norma comunicativa. No hace demasiados años, en uno de los libros más sugerentes que he podido leer sobre el tema, M.L. Pratt aseguraba que el rasgo más definitivo de la situación comunicativa literaria es lo que ella llamaba, con una bella expresión, *the Verbal Jeopardy*, el riesgo verbal, la puesta en peligro de las normas de comunicación por el desafío de la escritura, que puede llevarlas hasta el mismo colapso, hasta la ruptura, y muy especialmente a las reglas del género. Esta exploración aparentemente suicida de lo prohibido por el género y por el intercambio lingüístico-social es posible precisamente porque el pacto entre autor y lector lo permite, porque el habitual principio de cooperación entre los hablantes está aquí, en la situación compartida por autor y lector literarios, superprotegido. La firmeza del pacto comunicativo permite ese excepcional libertinaje ejercido por los usos literarios del lenguaje contra las normas establecidas de la comunicación.<sup>11</sup>

Pero si la Modernidad transformó los géneros clásicos, introdujo otros nuevos, y estableció el prestigio de las mutaciones, este último cuarto de siglo nuestro, en esta atmósfera a la vez de cansancio (E. Trías y R. Argullol)<sup>12</sup>, de disponibilidad (Vattimo)<sup>13</sup> y de juego (Baudrillard), que algunos han caracterizado como Postmodernidad, ha llevado la apuesta todavía más lejos, ha propuesto sustituir la incesante novedad por la renovación de lo viejo, los

---

<sup>9</sup>. *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, 22.

<sup>10</sup>. Cifr. T.Todorov, op.cit. 40.

<sup>11</sup>. M.L.Pratt, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington-London, Indiana U.P. 1977.

<sup>12</sup>. *El cansancio de Occidente* (Barcelona, Destino, 1992) es el título y el tema central de un sugestivo libro, muy reciente, de estos dos filósofos-escritores españoles.

saltos evolutivos hacia adelante por el reciclaje y la optimización -palabra hoy tan fea como clave-, la pirueta vanguardista por el recurso a la tradición (incluida la vanguardista)<sup>14</sup>, la revolución cultural permanente por las fantasías de la *nouvelle cuisine*, por el juego y el pastiche. El destino nos ha deparado días en que se han hecho palpables los límites del crecimiento, que han visto agotarse -consumidos por la historia- los grandes relatos de legitimación<sup>15</sup>(Lyotard) , y que entre apresuradas proclamaciones del final del arte, del final de la historia, del final de las utopías, del final de las revoluciones, han sustituido la gramática generativa por las antropologías regenerativas.

En el terreno de los géneros literarios corremos a grupas de ese caballo cuatralbo que en su galope va borrando fronteras. Hemos visto llevar al teatro el monólogo de Molly Boom y todo un poema épico como el *Orlando furioso* y hemos contemplado como los *Comediants* , *La fura dels baus* o *El tricicle* suspendían la hegemonía de la palabra sobre la representación. La canción y la lírica se disputan un mismo espacio cultural, aunque no un mismo público, y las universidades han comenzado a elaborar tesis de doctorado sobre la obra lírica de los cantautores y su relación con la postmodernidad. Hay poetas que hacen del poema el encuentro del verso y de la prosa, de la narratividad y del ritmo, del discurso metafórico y del metonímico, y novelistas cuyas novelas están concebidas poemáticamente o en las que se podrían extraer extensos poemas en prosa. Hay también, y como en ningún otro momento de la historia moderna, poetas que se internan obstinadamente por los caminos de la novela (P. Gimferrer, L.A. de Villena, A. Colinas, F. Rubio, A. Trapiello, J. Navarro, F. Benítez Reyes...), y novelistas que conciben la novela subespecie de guión televisivo, de serie de episodios, o de film de gran estilo literario. A principios de siglo los simbolistas creyeron que la fotografía y el cine habían liberado a la literatura de la servidumbre de la representación de la realidad, de la esclavitud de la mímesis: hoy hemos redescubierto el placer de describir (P. Handke), de escribir incluso como se pinta<sup>16</sup> , de contemplar como *voyeurs* una calle, una plaza, un

---

13. En la perspectiva de Vattimo y Rovati (eds), *Il pensiero debole* . Milano. Feltrinelli. 1983.

14. Sobre el papel de la tradición artística en la Postmodernidad, véase A. Huyssen, "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70", en J. Picó (ed), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid, Alianza editorial, 1988, 141-164

15. Cifr. J.F. Lyotard: *La condición posmoderna.*, Madrid, Cátedra, 4ª ed. 1989.

16. ¡ Cuántas novelas sobre pintores y pintura en estos últimos años, desde los catalanes P. Gimferrer (*Fortuny* ) y Q. Monzó (*Benzina* ) hasta novelas en castellano de última hora como *La sal del chocolate*, de F. Rubio! Todo parece indicar que volvemos a explorar los límites y

cuadro, una escena (C.Simon) ... de reproducir la realidad en sus más mínimos, sus más duros, sus más sórdidos aspectos (el *dirty realism*). En los novelistas de los últimos años se vuelve a escuchar el relato oral entremezclado con la disquisición filosófica, el reportaje sobre el estilo de trabajo de una profesión, pongamos los intérpretes de idiomas en los organismos internacionales (tan súbitamente de moda), con el fragmento lírico, el poema en prosa, la narración tras de una cámara, o la conversación recogida en magnetófono. La convivencia en estos tiempos que ya no son sólo de papel entre la novela, el cine, la televisión, la poesía, el vídeo y los ordenadores, abre el horizonte a metamorfosis imprevisibles. El mismo prestigio del estilo personal, unitario, penosamente trabajado a lo largo de toda una vida por un artista que aspiraba a absorberse en él (el modelo Flaubert, magnificado por el pensamiento modernista), ha saltado hecho pedazos ante la concepción bajtiniana del texto como mezcla de voces y de estilos, como dialogismo y polifonía, como escenario intertextual, como encrucijada semiótica, como cadena de interpretantes, como híbrido, en suma. Hemos pasado del elogio de la pureza al elogio de la hibridez, como categorías (incluso políticas), y del prestigio de lo único al de lo plural y lo múltiple.

Ni siquiera aquella vieja distinción que creíamos que Aristóteles había establecido para siempre, entre historia y poesía, ha sido respetada. La ficción se siente fascinada por la legitimidad de la historia y se sumerge gozosa en la zona de nadie de las biografías noveladas, de la novela histórica o de esa nueva narrativa en que el documento histórico es indistinguible del rasgo de imaginación. Mientras, los historiadores se han lanzado a un debate que pone en cuestión el estatuto discursivo de la historia, que los polariza entre la constatación de que toda historia es una forma de narración, y por tanto una forma de ficción, y la defensa de la especificidad de un discurso histórico cuyos procedimientos narrativos no es posible, sin embargo, seguir ignorando. El sujeto lírico de la poesía contemporánea se ficcionaliza, se dispersa y proyecta en apócrifos y heterónimos, cobra vida de personaje, mientras el sujeto narrativo gusta de disfrazarse de su propio autor, a la manera de la lírica clásica. Son juegos que, como señales de humo, anuncian un vértigo nuevo, el de lo autobiográfico, el de la autobiografía, real, imaginada o anfibia, como corazón de la ficción. ¿Dónde está la frontera que separa lo histórico y lo inventado en *Galíndez*, de Manuel Vázquez Montalbán, o su *Autobiografía del general Franco*, en qué momento el lector -no el investigador- puede

---

las posibilidades de aquel tópico horaciano, *ut pictura poesis*, que en el comienzo de la modernidad había sometido a tan irreversible crítica -eso creímos- Lessing en el *Laokoon*

discernirlo? ¿Dónde la que debería separar, según los cánones clásicos, la ficción de la imaginaria vida de un personaje y la ficcionalización de la vida real de una persona, en los poemas de Jaime Gil de Biedma o en novelas como *El silencio de las sirenas* o *El jinete polaco* ? Exactamente igual que al final del siglo XV, en aquel brillante otoño de la Edad Media, sufrimos-gozamos de una ansiedad de ficción que no reclama tanto nuevas ficciones como la ficcionalización de nuestras propias vidas. Como si autores-lectores experimentasen al unísono el incontenible deseo de una biografía ficticia.

Se trata, en suma, de algunos de los datos que pueden hacernos sentar alrededor de una mesa para hablar, en estos tiempos tan preñados de postrimería, de un final más, del final de los géneros literarios. La presión de nuestros insumisos textos literarios sobre los códigos de género es mucha, pero T. Todorov escribe que "que la obra "desobedezca" a su género no lo vuelve inexistente"<sup>17</sup>, y A. García Berrio, en un libro reciente<sup>18</sup> proponía nada menos que todo un pacto: "Según se mire, y en atención a lo que se busque, es tan verdad que cada obra [...] es finalmente única en su formulación textual definitiva, como que considerado en su génesis estructural cada texto empieza situándose en unas encrucijadas expresivas y de modalidad referencial bastante similares a muchos otros", de manera que "después de tantos años de reiteración polémica, el principio de acuerdo más razonable queda por tanto perfectamente trazado".

Antonio Gamoneda, Isaac Montero, Fernando Méndez-Leite y el propio Antonio García Berrio están aquí para pensar en voz alta sobre la viabilidad de ese pacto o sobre si, como quería Maurice Blanchot.<sup>19</sup>, el género es un intermediario superfluo entre cada texto y toda la literatura, y es preciso ir, de la mano de Gamoneda, "más allá de los géneros literarios". Ellos tienen ahora la palabra.

**JOAN OLEZA**

**Universitat de València**

---

(1766).

17. "El origen de los géneros" (1976), op.cit, 33.

18. A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra, 1992.

19. M. Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.